

视觉的力量

□ 黄专

“视觉的力量”这个提法表达了在我们这个时代不受干扰或少受干扰地从事艺术工作的愿望，表达了“恢复艺术对社会压力的独立性，并证实艺术价值的客观性”(贡布里希)的愿望。

在“视觉的力量”这个题目下展出作品的12位西南青年艺术家并不是因为他们在艺术问题、艺术目标和艺术趣味上存在什么共同点，恰恰相反，共同展出的理由倒是因为在他们的艺术中缺乏那种标本化的一致性，他们不反映任何潮流，任何时代性的精神，也没有任何可以归类的派别特征，如果说他们有什么共通的东西，那仅仅在于他们的作品都体现了某种视觉自治的要求。

90年代以来的中国，艺术中视觉创造的独立性正在被各种虚拟的艺术权力和伪造的政治命题所篡夺和侵蚀，当代艺术在文化上的积极意义也正在被它的相对主义、拜金主义和机会主义的消极后果所限制，对西方强权的身份依赖和权力依赖正使它堕入纯粹策略性和犬儒性的陷阱。在今天，摆脱中国当代艺术图解式的政治命题、社会命题和文化命题甚至成了它真正实现自己的政治使命、文化使命的一个必要前提，而从当代艺术的自身逻辑出发设置自己的艺术问题，强调视觉创造的自治性和独立品行自然地成为解决中国艺术问题的一种新方案。

“视觉的力量”就是要求摆脱艺术强权对图像的庸俗政治学和社会学的控制、解释和支配，将艺术视为一种非主题、非表达、非意义化的“独立事件”(赵能智语)，从而充分释放图像自身的视觉能量。郭晋的“儿童”，忻海洲的卡通人物，陈亮的“私语”人物，李季的美女与动物和何森的少女都具有类似的图像品质，它们要么通过陌生化和冲突性的视觉要素的营造强调对作品视觉凝视和阅读的重要，要么通过对某一特定视觉主体和主体关系的复数性处理创造一种自足的视觉语态，或者甚至就是对某种日常场景和状态的私密化和窥视性描述。总之，图像在这里明显地摆脱和回避了对文化、社会和政治符号庸庸性的依赖，它们存在于一种自足的视觉问题之中，并不依靠图解式和机械反映论式的工作模式，而这种模式几乎控制着90年代以来的“前卫性”的图像制作。

“视觉的力量”就是要求充分发掘图像自身的异在潜能，调动、篡改和深化图像的文本属性和意义类型，进而建立新的视觉叙述模式。钟飙在借用现成图像构成自己的语言要素时显然已经超越波普主义的图像哲学，经他精心配制的视觉主体与它的历史和现实场景间形成了一种微妙的寓言性的关系。谢南星的作品具有高度的图片化特征，图像结构是主观的和戏拟性的，具有一种希区柯克式的怪诞、恐怖和颤栗的视觉效果，他使绘画在一种新的语境结构中摄影发生了联系。张小涛的作品摆脱了流俗图像“平面化”的叙述逻辑，通过对多重性图像符号(如怪兽与婚纱人物)和绘图手法(如油彩平涂、渲染与青花画法)的重叠使用，构成了图像之间混成性的张力关系和历史厚度。杨冕则似乎一直在努力以逆向的方式改变着“波普”图像的意义属性，他以“绘画性”而非“平面性”方式处理各种大众图像，似乎力图使它们脱离它们自在的、堕性的庸俗状态。对图像类型、图像关系的这种修正构成了新一代画家的一个工作基点和问题基点，它也将使中国当代艺术获得更多现实而非虚拟的“自治领地”。

“视觉的力量”还要求艺术反观自身，从人的感性、知觉和心理、生离命题出发而不是仅仅从人的社会性、文化性这类宏大叙事出发寻找艺术的人本现实性。赵能智一直强调他的工作重点是视觉意象的感受性而非表达性，是关于视觉的而非思维的，是关于注视而非思考的，他对图像的处理方式也是影像性的，但他具有一种使图像处于某种暧昧性和不确定状态的能力，他将自己的作品视为对自己的心理、生理状态的一种“视觉审视”。陈文波的图像为网络时代人的视觉方式提供了一种新的图像志，在网络与现实、程序与人文、主体与它者间或者按作者本人的说法“真人”与“假人”之间所构成的那种视觉凝视已经日益成为我们今天新的视觉现实性，而陈文波的作品正在于捕捉这种现实性以及这种现实性对人的心理、生理的微妙而深刻的影响。廖海瑛对“器官”的塑造虽然具有一般女性艺术的视觉特征，但她似乎力图使她的塑造具有某种杰夫·昆斯式的机智、幽默和寓言感，她的作品不是自传性的，揶揄、讥讽和纯感性因素的并存，使她的作品看起来有点玩世不恭。

从表面上看，“视觉的力量”似乎离开了当代艺术的人文目标，但它却是对一个权力至上、功能至上的艺术情境的一种理性反映，它的发展也许会使图像制作逐渐摆脱各种伪文化、伪政治的功能主义诱惑，而进入到以视觉认识论为基础的领域，进而为中国当代艺术的存在寻找到一种真正具有艺术史依据的合法性和独立性。

当代美术家 MODERN ARTIST

选择的幸运

□ 何多苓



何多苓 梁西金 1986 油画 53 × 43 cm

《当代美术家》杂志要发表我的几幅作品，还非要我写几行字，这实在很难为我，没出什么题目，只说“随便写点什么创作感受。”我这个人宁愿命题作文，因为没有随时坐下来写几行字的习惯。过去年轻气盛，也写过上万字的文章，现在却羞于重读，也不愿别人去读。原因有两个方面：第一，我读书时对文体有特别的挑剔。有些文章看几行就放下了，另一些却百读不厌，就是因为文体的优劣。所以，我不喜欢自己过去写的东西，是因为已经不再喜欢那种文体了。第二，画画的有没有必要写自述，一幅画有没有必要再添上些文字说明，对此我也怀疑起来；就是说，对整个艺评产生了虚无的感觉。

当然，必须声明，这种虚无感是我自己出了问题。艺评是门大学问，很多艺评家靠它吃饭，很多画家靠艺评家吃饭。这件事情很重要，那些文章也很重要。如此一说，就是自相矛盾，显得更加虚无了。

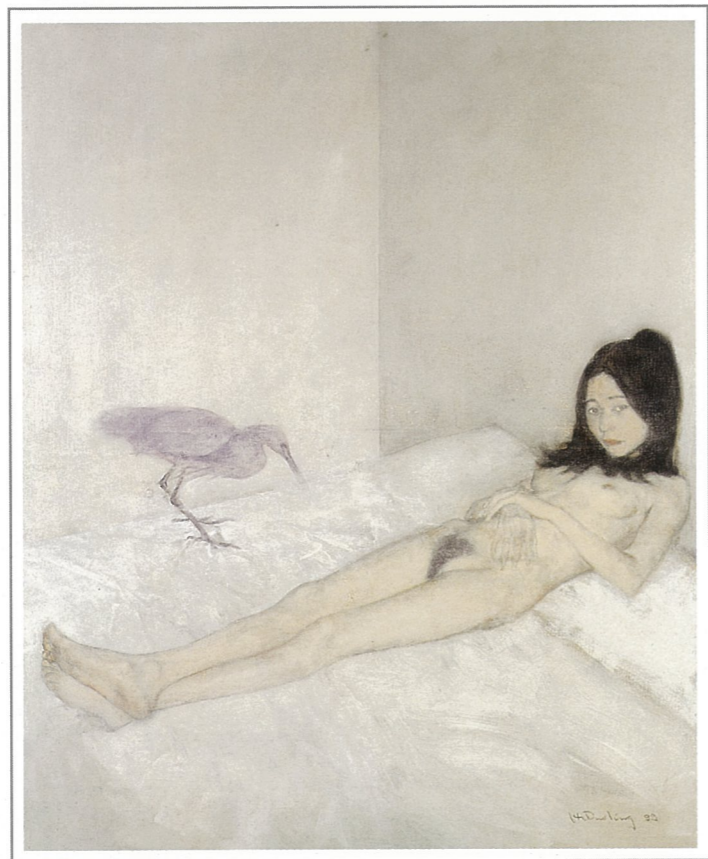
其实，如果我们显得虚无，那无非是想掩盖一些简单的真理。这个真理就是：好的文体使人迷恋，画画也一样。我想，如果二十多年前我没有看到雷诺阿、谢罗夫(Seyov.V.)的印刷品，我肯定不会走上这条路。想画得和他们一样好，是诱惑我学画的原始动机。

后来，诱惑越来越多，越来越复杂。但最初的动机还在起作用。至今，如果画一幅画不能让我感受到一点点类似阅读雷诺阿那样的愉悦，我就不知道为什么要画这幅画。因为我早已不再单纯，那一点点单纯的原始动机就特别可贵。

现在我已经很少看雷诺阿或谢罗夫。但我的阅读标准仍然不变。比方说，我看弗洛伊德(Freud, L.)的《大室内景11号》(Large interior W.11)，所引起的惊喜是一样的。或者，看西曼(Sherman, C.)的摄影，赫斯特(Hirst, D.)的装置，也有类似的感觉。其实，听波哥雷里奇(Pogorelich, I.)演奏的肖邦，欣赏巴拉甘(Barragan, L.)的建筑，何尝又不是如此。我始终认为，选择的幸运不外乎两点：一，知道什么是最好的。二，知道怎么去达到它。有幸如此，我们可以终其一生去享受这些艺术精品，并由此保持对极限的追求。



何多苓
 上图 欢欢
 1999 布面油画 160 × 30 cm
 下图 少女与鸟
 1999 布面油画 160 × 130 cm



何多苓
 作品



何多苓
 上图 后窗之二 (局部)
 1997 布面油画 160 × 130 cm
 下图 后窗之五 (局部)
 1997 布面油画 160 × 130 cm

